

## 戏·戏教·戏禁：意识形态语境中的传统戏曲(三)：禁戏传统与权力游戏

周宁

《权力与想象：戏剧意识形态研究》

—

元明清三代，禁戏的官方政令与民间舆论不绝。王利器先生辑录的《元明清三代禁毁小说戏曲史料》，从元世祖朝开始，按朝廷、地方法令与社会舆论分类。分析这些史料，可以发现，禁戏的法令与舆论分别出自皇帝、士绅阶层，各自关注的重点与侧面不一；不同身份叙事者振振有辞，但意义不断重复，多少代间无新意，几成套语；禁戏的社会空间从朝廷衙门到市井乡野，而禁戏的理由不外三个方面：政治秩序、道德风化、民生经济。解释这些史料，不仅可以研究中国传统社会中戏剧的功能，还可以探讨中国传统社会意识形态的运作机制。

戏曲兴于元朝，有多方面的原因，社会物质生活结构上的原因主要是宋金城市发展为戏曲演出提供了社会空间；至于社会文化方面的原因，主要是蒙元入主，斯文扫地，传统儒家意识形态受到严重冲击，庙堂意识形态与其负载者文人士大夫被迫流落民间，与市井乡民以及民间意识形态结合。这方面的论述颇多。但值得注意的是，不仅戏曲兴于元代，戏禁也起于元代。戏曲与官方正统秩序的冲突在其高峰时代已经出现。

元代禁戏论者，仅限于朝廷官府，关注点除政治秩序外，还有民生经济。道德风化的理由似乎尚未出现。《元史·刑法志》与《元典章·刑部》分别记载的有关禁戏的诏令奏章，理由不外有三：一，祈神赛社演戏，聚众闹事，通宵达旦，兴讼生盗；二，聚众妄说大言、讥议时政、犯上作乱；三，立集场唱淫词，子弟不务生业，妨碍农事。[1]

元代官方禁戏的三种原因，主要是政治秩序与社会治安方面的。元朝是外族征服统治，社会分层与民族隔离构成的社会危机，敏感而危险，任何集体行为，都成为防范的对象，后人甚至觉得这种过分的警惕有些可笑。明长谷真逸辑《农田余话》中说：“后至元丙子（1336），丞相伯颜当国，禁江南农家用铁禾叉，犯者杖一百七十，以防南人造反之意。民间止用木叉挑取禾稻。古人所谓食肉者，其智如此。又禁戏文、杂剧、平话等。”（P10）

蒙元时代官方意识形态的空洞，不仅为民间社会的艺术形式戏曲的繁荣创造了条件，而且，从禁戏角度看，也缺乏意识形态立场。与后世禁戏言论明显不同的是，很少或几乎没有提到道德风化的问题。中国帝制时代禁戏的道德风化尺度，完全是儒学礼教。明朝戏禁，除继承元朝观念外，加入了明确的、强化的官方意识形态内容。朱元璋以民间“邪教”起事，立朝却归于礼教正统，用文官，树道统，系统地重建中华帝制的传统儒家意识形态。永乐帝为了制造其权利的合法性与正统性，继续加强正统儒家意识形态建设，主张文德治天下、教化兴太平。明朝是个政教一体的强意识形态社会。这种意识形态观

念，在朝廷表现为皇权的绝对神圣化，在士绅阶层表现为礼教的绝对纯洁化。禁戏的观念特征也表现在这两个方面。

明朝戏禁与元朝不同在于，戏禁有了明确的意识形态内涵。意识形态不是对现实的认识，而是关于权力的解释。明代禁戏，从维护皇权的角度，首先加了一个亵渎罪。明律禁搬做杂剧，一个重要原因是戏曲表演亵渎帝王圣贤：“凡乐人搬做杂剧戏文，不许妆扮历代帝王后妃忠臣烈士先圣先贤神像，违者杖一百；官民之家，容令妆扮者与之同罪；其神仙道扮及义夫节妇孝子顺孙劝人为善者，不在禁限。”

(P11) 这条律令在明清两代不断重申，《大清律例》一字不差地重复该律条，从康熙到乾隆朝，反复申明，而且意义越来越明确。雍正三年禁令的按语确定它为“亵慢神像神罪”，“历代帝王后妃及先圣先贤、忠臣烈士之神像，皆官民所当敬奉瞻仰者，皆搬做杂剧用以为戏，则不敬甚矣……”。(P34)

亵渎罪的功能在于维护朝廷象征的神圣性。吉尔茨指出，作为意识形态的文化体系由信仰、仪式、象征三部分构成。妆扮帝王后妃忠臣烈士先圣先贤神像，破坏了朝廷象征的神圣性。明代重建官方意识形态的工作，在朝廷政治与社会道德不同方面进行。戏禁尽管也有民生经济方面的考虑，如恒舞酣歌，通宵达旦，不务正业，荒废生产，但越来越多的动机，却是道德风化方面的，因为戏曲近诱男女，远招匪类，长奸诲盗，败坏风俗。明朝恢复了儒家礼教正统与文官制度，禁戏者也从朝廷扩大到士绅阶层，明朝士绅阶层禁戏舆论，关注的还是民生经济与社会治安，不如清朝那么注重道德风化。归有光编次《庄渠先生遗书》中家训将民间搬演杂剧、造唱淫曲当作愚伪之俗，祸败之机，万历二十年巡按御史甘禁迎神赛会搬演杂剧故事说明的理由，出道德风化外，主要还是民生经济，他说“每年乡镇二三月间迎神赛会，地方恶少喜事之人，先期聚众搬演杂剧故事……借野史所载，俚鄙可笑……以丰年举之，亦不甚害。至万历庚寅，各镇赁马二三百匹，演剧者皆穿鲜明蟒衣靴革，而幞头纱帽满缀金珠翠花，如扮状元游街，用珠鞭三条，价值百金有余；又增妓女三四十人，扮为寡妇征西、昭君出塞色名，华丽尤甚；其他彩亭旗鼓兵器，种种精奇，不能悉述。街道桥梁，皆用布幔，以防阴雨。郡中士庶，争挈家往观，游船马船，拥塞河道，正所谓举国若狂也。每镇或四日或五日乃止，日费千金。且当历年饥谨而争举，孟浪不经，皆予所不解也。”(P93)

中国传统帝制社会的权力结构，是绝对唯一权威的朝廷对无数散漫的个体农民施政，没有任何社会力量可以制衡国家权力，对国家权力来说，任何组织或可能生成公共空间的集体活动都是危险的，或者潜在滋生着某种对国家权力的威胁。中国的主要王朝都是暴力集团通过残酷的暴力建立的，这些暴力集团以家族的名义整合经济、政治、民族力量，号称得“天命”，立法统。他们的权力利用并通过主要由儒生构成的士绅阶层达成。由儒家意识形态统合的士绅阶层，在朝则成为执政的文官集团，当“真命天子”的代理人，在家则成为乡绅与社会贤达，充当朝廷权力的民间网络结构的“网结”，使朝廷权力有效地以民间方式发挥效力，而不管在朝与在家，士绅阶层都在自觉或不自觉地按照儒家描绘的秩序“行

天道”。朝廷的“法统”靠血缘关系传递，社会的“道统”则以儒学传播与知识考核的方式确认传递。蒙元入主中华，摈弃中华文化，将“道统”与“法统”分离开来，这一点注定了该朝代的短命。明朝恢复汉族政权，重新将“道统”与“法统”合并为一。士绅阶层及其知识垄断的儒学礼教，重新成为社会意识形态的核心。

明代士绅阶层进入禁戏言论阶层。禁戏意识形态已经在朝廷与士绅阶层获得协调统一。但士绅阶层禁戏的意识形态特色并不如朝廷的皇权意识那么明确。朝廷与士绅禁戏关心的侧重基本上没有什么区别，政治秩序、民生经济与道德风化，其中道德风化的意义不论在朝廷还是在士绅阶层都还没有特别强调。由明入清，中国帝制时代的禁戏传统有了一定的变化，一是禁戏的意识形态策略得到加强；二是士绅阶层的表现更加突出；三是道德风化成为禁戏的核心问题。

传统中国社会文化，表现为不同阶层文化之间的结构关系。首先是朝廷文化，它是以君权为核心的政治意识形态，主要负载阶层是皇族与百官，传播方式为书面的诏书与奏折和一系列确定的礼仪制度与吏治体制；其次是士绅文化，它是以礼教为核心的道德意识形态，主要负载阶层是传统意义上的所谓读书人，他们实际上是中国文化的中坚与活力因素。在家耕读时他们是民间社会的一部分，出仕为官时他们又是帝国体制的一部分。他们组合调节了中国传统社会朝廷与民间文化，构成一个可以上下交流汇通的总体性的所谓文化大传统，其传播方式为以儒家经典为核心的书面文字以及教育体制。最后是民间文化，民间文化是乡村乡民与市井市民分享的小传统的文化，包括一整套带有相当地域特征的信仰、仪式与象征体系，如关于神鬼祖先崇拜、家族与庙宇祭祀和各种偶像、牌位、符号与服饰，是纯粹民间草根性的。我们在民间文化中可以发现对朝廷文化与士绅文化的认同与模仿，也可以发现明显的“偏离”或“竞争”或“抵抗”。民间文化构成传统中国社会文化金字塔结构的最广大的下层，控制着中国绝大多数人口的思维与生产生活方式，既是负载帝国的深厚根基，又是随时可能颠覆帝国的危险脆弱的基架。

戏曲起于民间文化，也主要活动在民间文化中，帝制时代的禁戏传统，主要表现出朝廷文化与士绅文化在控制与压制民间文化上取得的所谓的意识形态合作关系。其中士绅阶层是社会意识形态的活力阶层。元朝朝廷拒绝与士绅阶层的合作，自身又缺乏明确的皇权意识形态认同，代表中国文化大传统的士绅阶层与民间小传统结合，为中国历史上少有的戏剧繁荣提供了机会，明朝重建汉族政权，恢复了传统中国朝廷意识形态与士绅意识形态在儒学礼教基础上的统一。这种统一在明初洪武、永乐皇帝时代基本完成，以后知识与权力没有任何紧张与间隙地合作，反而造成一种意识形态表面松弛的迹象。清朝如同元朝，又是一个建立在民族征服基础上的外族政权。但清朝又与元朝不同，清朝自觉地认同中国正统的儒家意识形态传统，并努力将士绅阶层纳入统治集团。清朝的法统（异族征服政权）与道统（本土文化传统）原本或本质上是分立的，二者似是而非的统一既是文化努力的方向又是现实的焦虑，它使清朝意识形态一直处于一种紧张状态。

在清朝的意识形态结构中，始终存在着某种张力。吉尔茨认为，意识形态是对某种社会文化张力的反应。“只有当一个社会的最普遍的文化导向和最切实可行的‘实用’导向都不足以为政治进程提供一个恰当的形象时，作为社会政治意义及态度来源的意识形态才开始变得分外重要。”[2]清朝朝廷与士绅阶层之间形成的独特的文化结构关系，使清朝意识形态一直处于一种紧张状态。朝廷必须利用士绅代表的正统儒学为其皇权的正统性提供说明，同时士绅代表的正统儒学又需要皇权为其提供权威依附，但二者在本质上又互不相容。这种微妙特殊的紧张关系，使朝廷与士绅对意识形态以及自身的意识形态使命都非常敏感。他们一方面合作，另一方面竞争。朝廷征聘诸儒，钦定图书，同时大兴文字狱，都试图利用、控制道统为法统所用；儒生起初抗清，不仕清室，后来不得已姑认满人居位，将希望寄托在立一王之法，讲躬行用世之学，以待后世之兴。所以朝廷与士绅阶层都分外看重自身的意识形态功能。

意识形态理论解释的问题是为什么特定的知识产生于特定的历史时期、知识的社会效能是什么。如果说结构主义的意义观是非历史主义的，假设一定时间内的意义是相对稳定的，那么，福柯以及后结构主义的观点从一开始就假设一种变化的、非稳定性的意义观。如果说意识形态理论将意义的构筑政治化，话语理论则将意义构筑历史化。文化研究中引入后结构主义理论，表明其研究重点从文本转向语境，从抽象的语言结构转向具体的历史的话语活动，但是，二者在理论上是一致的。至于符号学与话语理论的差异，可以归结如下：符号学探讨意义构成中语言的作用，从而关注表征的诗学，而话语理论探讨表征的历史语境及其与权力的关系，理论重点在于表征政治学。[3]满清社会中的意识形态“位置”，对朝廷与士绅阶层都非常重要，尤其是士绅阶层，意识形态使命几乎成为自身安身立命的基础。我们在这一背景上，就不难理解为什么清代禁戏比前朝都要严厉，而且，值得注意的是，道德风化逐渐成为禁戏舆论的中心内容，士绅阶层逐渐成为禁戏的主体。

满清朝廷禁戏，几乎面面俱到。禁扮演帝王将相、先烈先贤，禁神会演戏、丧葬演戏，禁旗人看戏，禁北京内城戏园，禁官府演戏，诸如此类等等。总之，循礼法、立名分、敦风俗、节情欲、惜财用、保身家、防邪僻、戒匪彝，有关国计民生、道德风俗，无不需禁戏。朝廷禁戏以法令形式出现，士绅禁戏，则有地方官府告谕与官箴家训、学则乡约之类。前者是朝廷法令的延伸，后者属于社会舆论。官方禁戏更多考虑的是政治秩序与民生经济，而士绅阶层在社会舆论层面上的禁戏动机，则更侧重道德秩序。清余治《得一录》卷十一之二记“翼化堂条约”，可见清代士绅禁戏言论一斑：

“梨园演剧，例所不禁，而淫戏害俗，则流毒实甚。特近世习俗移人，每逢观剧，往往喜点风流淫戏，以相取乐，不知淫戏一演，戏台下有数千百老少男女环睹群听，其中之煽动迷惑者，何可胜数。故欲为地方挽回恶俗者，宜以禁演淫戏为第一要务。

地方迎神赛会，各业议规，必多演戏，原属人情，特既一经开演，花费多少钱粮，耽误多少工夫，哄动多少男妇，而不于此中多点劝善戏文，以资感化，反任其扮演淫戏，以惑我齐民，是何异买鸩毒以

自戕其子弟耶。噫。

各处城乡庙宇，多有戏楼，庙壁上必须立碑，永禁点演淫戏，楼上不便立碑，或砌石入壁，或悬木榜，写明奉宪示禁字样，并书明如演唱一出，定议扣除戏钱一千文，不准徇情宽贷，恃强不遵者，稟官究责。

西厢记、玉簪记、红楼梦等戏，近人每以为才子佳人风流韵事，与淫戏有别，不知调情博趣，是何意态；迹其眉来眼去之状，已足使少年人荡魂失魄，暗动春心，是诲淫之最甚者。至如滚楼、来福、爬灰、卖橄榄、卖脂等戏，则人人弗知为淫褻，稍知自爱者，必起去而不欲观，即点戏人亦知其为害俗而不敢点，则风流韵事之害人入骨者，当首先示禁矣。

水浒一书，矫枉过正，原为童贯、蔡京等作当头棒喝，然此辈人而欲借戏文以儆之，则恐见而知戒者百无一二，而见学样者十有五六。即如祝家庄、蔡家庄等处地方，皆属团练义民，欲集众起义，剿除盗藪，以伸天讨者，座之均为若辈所败，而观戏者反籍籍称宋江等神勇，且并不闻为祝、蔡等庄一声惋惜，噫，世道至此，纲沦法斲，而当事者皆相视漠然，千百年来，无人过问，为可叹也。

汉、唐故事中各有称兵动群等剧，人主偶信谗方言，屈杀臣下，动辄招集草寇，围皇城，倒戈内向，必欲逼胁其君，戮其仇怨之人以泄其仇者，此等戏文，以之演于宫闱进献之地，借以讽人主，亦无不可，草野间演袒裼裸裎，则君威替而乱端从此起矣。又戕戮吏，如劫监、劫法场诸剧，皆乱民不逞之徒，目无法纪者之所为，乃竟敢堂堂扮演，启小人藐法之端，开奸佞谋逆之渐，虽观之者无不人人称书信，而近世奸民肆志，动辄拜盟结党史，恃众滋事，其原多由于此。履霜集霰，发端甚微，而其祸直流于悖乱。司风教者，何不一为图度耶。

元人百种传奇，有传有不传，其传者大都列入缀白裘，惜所选者大都沿于积习，不免瑕瑜参半，且多切于朝庙绅一派，其可为闾巷小民说法劝戒者，寥寥无几，徒有妙方，药不对病，非徒无益，而又害之，则缀白裘之急宜删定，诚目前要务矣。

盗皇坟乃大逆无道之事，偷鸡乃下愚不肖之极，而出于水浒中所称英雄好汉，无怪乎学英雄好汉者多，而偷鸡盗坟者之接踪于世也。戏文中积习为常，大率如此，一为道破，能无怦然。

奸臣逆子，旧剧中往往形容太过，出于情理之外，世即有奸臣逆子，而观至此则反以自宽，谓此辈罪恶，本来太过，我固不甚好，然比他尚胜过十倍。是虽欲儆世，而无可儆之人，又何异自诩奇方而无恰好对症之人，服千百剂，亦无效也。

淫盗诸戏，最系地方风化，宜约集耆老团董，立议永禁，一乡则责成乡董，一族则责成族长，均须于庙宇公处，或祠堂善堂，立议永禁。如某族人有点演淫戏者，祠中究责以不孝论，不改者，立加斥逐。

打店杀僧，世人每乐点演，噫，黑店杀人而食，世上必无此凶恶之辈，乃亦称为梁山好汉，而所杀

之僧又系欲灭梁山而伸大义者，乃亦竟为此辈所害，害矣而杀人者既逃王法，又遁冥诛，天理何在，此事尚可为训耶。

打鱼杀家，以小忿而杀及全家，血溅鸳鸯楼等剧，皆足使观者称快，然其主人固有可杀之罪，而其合家中数十余口何罪，诸如此类，皆作者欲图快人意，信笔写去，未及究其流弊耳。藐法纪而炽杀心，更适足开武夫滥杀之风，破坏王法，端在于此。

#### 永禁淫戏目单……

以上各种风流淫戏，诲淫最甚，而近世人情，沿于习俗，每喜点演，试思少年子弟，情窦初开，一经寓目，魂销魄夺，因之堕入狭邪，渐成痼疾，究其流毒所极，甚至贞女丧贞，节妇失节，桑，濮成风，廉耻丧尽，推原祸始，此实厉阶，上宪禁示，盖以此也。乾隆时扬州一商人卫某，喜点淫戏，后妻女多外交，著丑声，卫某知之，怒骂其妻女，妻女反唇笑道：“你平日喜点风流戏取乐，我辈不过谨遵台命，学他好样耳，何怒之有？”卫某气极，得病死。妻女更无所忌，如墙花路柳焉。此前鉴也。今人各有妻女，孰不欲妻女守清贞，全名节；各有子弟，孰不欲子弟务正路，享大年。而乃喜点此种戏文，煽惑人心，害人无量，试回顾家中子弟妻女，呜呼噫嘻，天理循环，恐将有不可问者矣。”（P196-200）

---

[1] 参见《元明清三代禁毁小说戏曲史料》，王利器辑录，上海古籍出版社，1981年版，下引凡出自该书的史料，只在引文后注页码，不另注明出处。

[2] 《文化的解释》（美）克利福德·格尔茨著，韩莉译，译林出版社，1999年版，第262页。

[3] 参见

Lidchi, H. (1997). The Poetics and the Politics of Exhibiting Other Culture. In S. Hall (Ed.), Representation: Cultural Representations and Signifying Practice (pp. 151-208). London: The Open University.